

Русский рок и западная рок-н-ролльная традиция

Особое место в формировании эстетики отечественного рок-движения занимает процесс освоения опыта западной рок-культуры. Главной причиной обращения советского рока к англо-саксонской традиции явился тот факт, что к середине 1960-х годов в Великобритании и США рок-культура уже существовала как сложившийся феномен со своими эстетическими принципами, канонами, традициями и мифологией. Специфику работы представителей советского андеграунда с западной рок-н-ролльной традицией в целом можно определить как слепое дублирование, подражание мастерам жанра: «Beatles», «T. Rex», «Rolling Stones», «Doors», Jimmy Hendricks, Erick Klapton, Janis Joplin и др. Необходимо отметить особое значение творчества «Beatles», так как для представителей советского рок-н-ролльного андеграунда творчество этой группы явилось катализатором и определило их творческий и жизненный путь [1, с. 21]. В советском тоталитарном государстве творчество «Beatles» воспринималось рок-музыкантами как символ внутреннего раскрепощения, потенциального освобождения личности. С приходом битломании в СССР широкое распространение среди молодежи получают культура хиппи, или «Система», и движение битничества.

Отличительной чертой советской рок-культуры конца 60-х годов XX века является ее вторичность по отношению к западным оригиналам как на уровне формы, так и на уровне содержания. Отечественные рок-группы, следуя западным эталонам, использовали для названия своих проектов существительные множественного числа. А. Макаревич вспоминает: «Группа в первые годы называлась не “Машина”, а “Машины времени” – потому что “Beatles”, “Rolling Stones”, “Doors”, – все эти названия во множественном числе (так же, кстати, как и “Поющие гитары”, “Скоморохи”, “Мифы”, “Миражи” и т. д.). И только в 1973 году непонятливый наш народ переделал нас-таки в “Машину времени”» [2]. Принципы систематизации музыкального материала в рамках альбома также заимствованы. Например, альбом «Машины времени» («The Machines») состоит из одиннадцати песен на английском языке и по построению пол-

ностью соответствует битловскому «Сержанту». Он открывается гимном «The Machines», на второй стороне идет второе проведение гимна, но в иной аранжировке. Историки русского рока указывают на вторичность имиджа и поведения на сцене советских музыкантов. Например, использование грима, концертных костюмов и другой атрибутики (К. Кинчев, В. Бутусов, Д. Умецкий, В. Цой, Д. Ревякин, Глеб и Вадим Самойловы и др.), освобождение вокалиста от музыкального инструмента (Ю. Шевчук, В. Цой, Н. Полева), свободное перемещение музыкантов по сцене во время концерта («сейшена»), открытое общение с фанатами: «В ДК имени Луначарского БГ порол сцену ремнем, снятым с брюк (как Мик Джаггер), тыкался гитарой в микрофон, словно слепой кутенок, и размахивал руками (как Пит Таундшенд), оббивал все тот же микрофон и сползал по нему (как многие другие)» [1, с. 106].

Фундамент музыкальной составляющей отечественной рок-культуры – это стилизации рок-н-ролльных, блюзовых, джазовых мелодий. Существовало два варианта обработки эталонов западной рок-музыки: 1) воспроизведение композиций западных исполнителей (группы: «Рубиновая атака», «Ветры перемен», «Второе дыхание» и т. д.); 2) создание собственных подражательных композиций «с макароническими текстами, которые по большей части были фонетической имитацией английской речи» [3, с. 6] (ранний «Аквариум», «Зоопарк», «Машина времени»). А. Троицкий отмечает: «на “сейшенах” царили корявые местные Хендрексы, Клэптоны, Джимы Моррисоны и Роберты Планты. Они самозабвенно копировали и редко понимали, о чем поют и что играют. А публика и не хотела ничего иного» [4, с. 31]. Отметим, что проникновение западного рок-движения в культуру советского андеграунда начинается с момента осознания музыкального, мелодического уровня рок-композиции как универсального языка. Стремление создать нечто подобное и овладеть языком, с помощью которого можно было бы выражать свое отношение к миру, побудило представителей советского андеграунда обратиться к западной традиции. На этом этапе «музыка как язык интернациональный имеет основополагающее значение» [5, с. 29]. И. Кормильцев, О. Сурова характеризуют этот период так: «заимствование готовых музыкальных форм с последующей адаптацией к языку» [3, с. 8].

Если отношения западной музыкальной традиции с советским андеграундом определяются только как слепое заимствование, то работа с собственно языковыми компонентами рок-композиции была более противоречивой и проходила в несколько этапов.

В конце 1950-х – 1960-е годы тексты воспроизводились на английском языке. Этот период можно назвать *немым*, так как он характеризует-ся крайне низким уровнем вербализации. Рок-тексты – это совокупность труднопроизносимых, непонятных звуков, которые в сознании русских рок-музыкантов отождествляются с необходимыми, но лишенными смысла элементами рок-композиции. Доминирующее положение занимает ритмический рисунок, а текстовый компонент подчинен его особенностям. Для этого этапа свойственно предубеждение против пения по-русски. Музыканты полагали, что русский язык разрушал рок-н-рольный стиль, то есть «не укладывался в ритмические и мелодические паттерны рок-музыки» [3, с. 6]. Аудитория также возражала против первых опытов перехода на родной язык.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов происходит осознание важности текстовой составляющей в структуре рок-композиции. На этом этапе текст воспринимается как вариант поиска диалога с фанатами. Западная традиция все еще сохраняет доминирующее положение, хотя количество рок-текстов на русском языке значительно увеличивается. Отметим, что это не самостоятельные поэтические образцы рок-поэзии, а варианты англо-саксонских канонических текстов на русском языке. Соответственно, второй этап можно назвать *ученическим*. Сравним тексты Э. Пресли «Love me Tender», «Beatles» «All My Loving», фрагмент стихотворения группы «Санкт-Петербург» и текст М. Науменко «Если будет дождь».

Love me tender,
love me sweet,
never let me go.
You have made my life complete,
and I love you so.
Love me tender,
love me true,
all my dreams fulfilled.
For my darling I love you,
and I always will (Э. Пресли) [6];

Close your eyes and I'll kiss you,
tomorrow I'll miss you,
remember I'll always be true,
and then while I'm away,
I'll write home every day,
and I'll send all my loving to you («Beatles») [7];

Любить тебя, в глаза целуя,
Позволь,
Как солнцу позволяешь
Волос твоих касаться («Санкт-Петербург») [5, с. 31];

Если будет дождь,
Если мой самолет не взлетит,
Я останусь с тобой
Целовать твои руки.
Если будет гроза,
Я закрою глаза, может быть, навсегда.
Верь моим словам.
Верь моим словам.
Даже если я скажу, что я люблю тебя (М. Науменко) [8].

Представленные фрагменты объединяют простота и ясность стиля. Можно говорить об общей системе мотивов: неразделенная любовь, верность и предательство, одиночество, любовь как высшее благо и др. Соответственно, образно-символические ряды тоже дублируются. Особое внимание следует обратить на частое использование глагольных форм, так как именно эти лексические элементы создают ритмический рисунок текста и определяют особенности его структуры. Сравним: а) в первой строфе стихотворения Э. Пресли «Love me tender» используется пять глагольных элементов (один на каждую строку): «люби», «люби», «не отпускай», «заполнила», «люблю тебя»; б) М. Науменко строит текст «Если будет дождь» по тому же принципу (один глагол на строку): «будет», «не взлетит», «останусь», «целовать», «будет», «закрою», «верь», «верь», «скажу», «люблю тебя». Отметим, что на этом этапе авторов больше интересует формальный, а не семантический компонент стиха. Все это закономерный результат адаптации, сближения западной музыки и русскоязычных текстов. На этом этапе важным элементом рок-текста становится сленг «с большим количеством пиджинизированного английского, который лег в основу жаргона хиппи, или Системы» [3, с. 7]:

Не жди, он больше не придет,
Прихват имеет свой приход.
Ну, мать, тебе не сорок лет!
Пойдем со мной скорей на флэт.
Там властвует подкурки дым,
Что людям не знаком простым.
Идем, и будем там бухать.
Я гашиша достану, мать!
Там шум и гам, там фуззи квак,
Там стерео-обломный фак! (Б. Гребенщиков) [9, с. 29];

Мы познакомились с тобой в Сайгоне год назад.
Твои глаза сказали: «Да!», поймав мой жадный взгляд.
Покончив с кофе, сели мы на твой велосипед,
Обгоняя «Жигули», поехали на флэт, на красный свет
(М. Науменко) [10].

В 1970 годы происходит осознание поэтического уровня рок-композиции как доминирующего компонента. Это происходит из-за того, что советские рокеры в середине 1970 годов начинают понимать, что западная поэтическая рок-традиция не соответствует требованиям, предъявляемым советской реальностью. Хотя структура текста продолжает заимствоваться, тексты становятся более самостоятельными и оригинальными. «“Песня ‘Иванов’ целиком навеяна песней ‘Ино’” – простодушно признается Б. Гребенщиков. Но Брайан Ино имеет примерно такое же отношение к жизни, о которой поется в этой песне, как, например, поэт танской эпохи Ли Бо или философ Жан Поль Сартр» [1, с. 54].

Это время можно назвать этапом *самоопределения*. Рок-поэты признают приоритет русского слова и начинают осознавать важность своей миссии в СССР. Б. Гребенщиков вспоминает: «Я – советский рокер, потому что я – продукт нашего советского общества, и ничьей помощью не заручался. <...> “Мелоди мейкер” мне приносили советские люди, и приносили только потому, что я им заинтересовался, будучи здесь» [1, с. 55]. Этот этап оказался *переломным*, так как процесс адаптации англоязычной рок-поэзии к отечественному социокультурному контексту определил судьбу русского рок-н-рольного слова, и к середине 1980 годов в СССР складывается самостоятельная, самобытная русскоязычная рок-поэзия:

Новые слова давно забытой песни,
Новый символ, новый виток.
Идет волна!
Держитесь вместе
Или как страус – головою в песок.
Новая пьеса в истлевшем переплете,
Новая музыка, новый стиль...
Идет волна! Прислушайтесь к звуку,
Пока не начался новый штиль (К. Кинчев) [11, с. 86].

С другой стороны, отечественная рок-культура, существовавшая в пространстве андеграунда, заимствовала из западной рок-н-рольной традиции установку на активную борьбу за права и свободы личности. Дело в том, что западный вариант бунтующего сознания ориентирован, прежде всего, на борьбу с внутренними противоречиями, а русская рок-культура, освоив западный опыт, обращается к проблемам социально-

политического уровня. Такая переориентация оправдана спецификой социальной ситуации в России и существованием жесткой идеологической цензуры.

-
1. Цит. по: *Смирнов И.* Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России. М., 1999.
 2. *Макаревич А.* Сам овца. М., 2001.
 3. *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь, 1998.
 4. *Троцкий А.* Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е. М., 1991.
 5. *Смирнов И.* Время колокольчиков: Жизнь и смерть русского рока. М., 1994.
 6. Пресли Э. Love me Tender. URL: <http://www.akkordi.ru/song-664-11058.html>
 7. Цит. по: *Скороденко В. А.* Стихи и песни «Битлз». М., 1993.
 8. *Науменко М.* Если будет дождь [цит. по фонограмме «Легенды русского рока». 1996].
 9. *Гребенщиков Б.* Не песни. Тверь, 1997.
 10. *Науменко М.* Страх в твоих глазах [цит. по фонограмме «Легенды русского рока». 1996].
 11. *Кинчев К.* Волна // *Барановская Н.* Константин Кинчев: Жизнь и творчество : Стихи. Документы. Публикации. СПб., 1993.

В. А. Липатов
г. Екатеринбург

Дедовщина и инициация

Объектом нашего исследования стала современная российская армия, точнее, *солдатская поэзия* последних двух десятилетий, а *проблемой* – отражение в этой поэзии «дедовщины», социальной болезни, поразившей, словно раковые метастазы, практически все подразделения этой силовой структуры.

«Дедовщина» как социально-психологическая проблема стала развиваться примерно с 1970-х годов, после того, как завершилась смена поколений в корпусе офицеров и сверхсрочников. На смену бывшим фронтовикам или их непосредственным ученикам пришла новая формация профессиональных военных, среди которых было немало тех, кто